

辻邦生のパリ滞在(8)

Le séjour de Kunio Tsuji à Paris

佐々木 涇*

SASAKI Thoru

9 啓示を得るために(3)

9-1 直接性と全体のなかで

永遠の今を認識し、自らの内側に取り込んだ世界を語ることで物語を可能と認識した辻邦生にとって1959年4月は、スランプ状態の日々と言えよう。それらの日々を経た後に小説の書き方についての模索が始まったのである。「この世の掟に従うこと。涙の入る余地はない。歯をくいしばって立つことよりほかに何があるろう。(4月29日、『パリの手記Ⅲ 街そして形象』河出書房新社, 1973. 以下、日付のみで特にことわりがない場合、引用はすべてこれをテキストとしている)」と、苦しみながらも自らを引き締めている。5月1日の日記には突然次のような書き出しで始まる。

物語的な視覚というのは、それを説明してかかろうとする解説的な立場を全くもっていない。つねに「物」を直接に示すこと、そして決して説明の幕でさげえないこと——それが「物語」的視覚である。僕が作品を書けないのは、物語を構成する「永遠」的空間を見出せないためだが、もう一つには、説明的な見方から離れることができなかったからだ。(5月1日)

新たな問題に取り組み始めたのである。「物語的な視覚」は解説的であることを退け、常に「もの」を直接に示すことと言い切っている。このことはヘミングウェイの小説を例に挙げて「会話」の部分进行分析したときと同様である。とにかくこ

の後の論の展開を見よう

たとえばある町の町すじ、雰囲気を描くのに、「私」あるいは他のいかなる要素とも無関係に、それ自体で完結するようにしてあれば、主人公と関係するときに、環境の劇性が浮びあがってくる。これに対して僕は、要領よく、読者をつかれさせないように、説明しようとする。すくなくとも説明的立場にいる。これは云いかえれば、つねに外にいて、自分が代弁者になることである。「私」が主人公であっても、つねに二重の構造、さらには一体になった物語の眼が必要なのだ。「そこに門があった」という場合に、物語にあっては、これは全体であり、一つの世界であって、人々は現にこの門をくぐり、仰ぎ見、空間的(時間的)にそこに位置せしめる。その「物」は直接にあらわれる。「何かのために」あるのではなく、それ自体で在る。つねに孤立する。切断されている。その中へ求心的に集中的に凝固しようとする。ある物をかくとき、この流れてゆこうとする方向に対して、つねに抵抗し、つねにその流れをせきとめるようにして構成せねばならぬ。流れにしたがうのではなく、物の絶対的主体性にしたがうのである。物語的事物とは、つねに、どこでも、それ自体で完結していなければならぬ。(同)

このように思索しながら、ものの絶対的主体性を強調し、確かめつつ、翌日の日記にも続く。

説明的視点とは、直接性をもたず、この直接性の向う側、裏側へ固定する傾向をもつ。たとえば、「山がそこにあった」というとき、山と直接に向きあうのが問題であって、それ以外の説明的視点には意味がない。

* 教授

つまり、直接性とは、自分の世界の一部（内存在）として現れていることである。この内存在をこえた外存在はすべて説明的に取扱わざるを得ない。したがって「山がそこにあった」という場合に、自分に対して「山」が従属しているのではなく、自分をむなしくして、「山」がそこに自立していなければならぬ。説明的視点とは、また、かかる自己の体系、立場によって秩序づける見方である。現象の全体（存在）が現われず、一面的な体系への適応という形で把握される。「物語」とは自分のもっているこのような体系的全体をこえた全体、説明可能ななかにあるのではなく、説明可能を包んでいる全体である。主体はつねに、この全体に対して、「直接」性という面により垂直にしか結びつけず、他は、主体をこえたものとして宿命のように作用する。かかる「全体」を解説しようとすることは、自分をこえ、自分を包むものを、体系化し、説明可能なものに転化することに他ならぬ。(5月2日)

これを辻邦生はさらに言い換える。「物語」が全体にあり、その一部が現れるに過ぎないと。そして「物語的視点」を獲得するに至る。そこまでの説明に耳を傾けたい。上記の引用文中の「山がそこにあった」という文を例に挙げての説明である。

あらゆるものは、その物語の全体として構成され、まとまり、その直接的現前を通してしか関係しえないそのような見方が、物語的視点である。「私」が主人公であっても、それらの存在が「私」に先行し、「私」をとりまき、対立するものとして現われているのでなければならない。つまり「私」のなかにおける客観的分離、実体化の実現である。「私」の領域に「山」を定位するのではなく、「私」が「山」になるのである。「山がそこにあった」というとき、「私」が「ここ」にいてそういうのではなく、「私」は自らをそこに投げ、すべての物を「そこ」に向け、急がせ、他を切断し、無とするのである。「山がそこにあった」は「ここに対して、山がそこにあった」ではなく「山がそこにあったから、他処にはない、さあ、そこへ急げ、参加しろ」という意味である。だから「ここ」を予想されるような「そこ」はむしろ避けるべきであり、つねに、直接的な絶対性としてあらわれうるような形式を求めなければならない。「私」の外でなく、「私」をつつむものとして存在する形式。(同)

何ともわかりにくい。ここで例を引いて考えてみる。主人公である「私」が語り手である。「私」が語り始め、語り終わるまでに登場するすべての

人や物が、ここで言う「あらゆるもの」である。「それらの存在」が「私」と「対立するもの」として現れていなければならない、としている。確かにこの「あらゆるもの」は、物語の構成に必要であるがゆえに登場するのだが、初めからそこにあったように書かなければならない。語る「私」は神様のごとく全体を知っており、その全体を意識しているが、語られる瞬間には語られる「あらゆるもの」の中に意識存在として入り込むことである。これは意識状態であって「書き方」ではない。書き方としての形式を辻邦生は求めているのである。それを具体的に考える例を次に見よう。

僕が「理科教室は私たちの学校の東隅にあり、ほとんど日のさしたことのない、冷んやりした倉庫のような教室であった」と書くとき、ここでは、「私」に対立する、「私」をつつむ世界がなく、むしろ「私」に従属した説明的に取扱われた事実があるにすぎない。問題は理科教室が学校の東隅にあったことではなくて、それが、絶対的に、「私」をこえて、存在するというものである。「私たちの学校の東隅にあった理科教室は、ほとんど日のさしたことがなく、そこに入ると、倉庫のような冷やかさが漂っていた。」の方がより、身近く、直接的である。つまり、それを「私」の平面のどこかにおくのではなく、「私」が「それ」の平面に参加するのである。(同)

この具体例の前者の文章は主語が「理科教室は」であり、それに応じる術語は「あり」と「あった」となっている。完全に「教室」の説明文である。そして「冷んやりした倉庫」をたとえにもってきてその教室を説明している。だからこの「教室」を想像するとき、そのような倉庫を想像しなければならない。後者の文章では「東隅にある」と説明された「教室」が主語であり、視覚を刺激し、感覚に訴える術語が用いられている。だから辻邦生の言うとおりの「身近」な表現である。

さらに辻邦生は例を挙げている。それを見ることにしたい。

対象がそれ自体で完結するとは、主語はそれ自身に従属する述語をもつことだ。「A町はオランダの南、ドイツ北境に近い人口五万の町である」というような

説明は、もし物語的になるとすれば、それが「私」から切断されていることが必要だ。それは「私」の知識によってそのように書かれたのではなく、「私」以前に、すでにそうであるように現われていなければならない。一方ではそのような自己から現前する性格が、「アレキサンダーは遠征の道に上った」という表現を禁じる。これに対して「アレキサンダーは馬にのった」という表現は可能だ。つねに動作、状態すなわち主体が可視的な、自己溶解的な述語によって完結されるときに物語的発想が可能である。逆に云えば、かかる制約が生み出す直接性、及び相互照応性（合せ鏡でもするような）によって、独特の表現、世界が構成しうる。それが物語だといってもいい。「アレキサンダーは二万の軍勢を従えていた」は説明である。「二万の軍勢がアレキサンダーに従っていた。」は物語的視点による表現である。「遠征する」「従える」は単純で可視的な動詞ではない。むしろ想像力を十分に喚起することはできる。しかしそれは、ある具体的な細部を含む複合的観念を集約して表わしている。これに対して「馬にのる」「従う」は単純な、一つの具体的運動をしか表わさない。それは直接的だが、複合した表現はできない。もしそうした表現をするためには、幾つかの単純な直接的な表現を、重ねてゆくほかはない。この重ねてゆく過程が「物語」の軌道を描く。「AがBである」という場合、Bはつねに「私」の存在いかんにかかわらずありうるものでなければならないし、「私」のなかで了解されているものであってはならない。「花は赤い」はいいとして「その花はチューリップである」はどうだろうか。「チューリップ」も感覚的表象をとまなう。しかしそれは概念的表象をさらに強くもつ。言葉の概念的方向に対する抵抗のうへで「物語」はまた成立する。／したがってBはつねに概念ではなく感覚を表象せねばならず、言語表現のうへから、物語的視覚に相応じた表現は当然、感覚化し、実在化し、つねに概念的集約化に対して迂回化を行おうとする。このような言葉が、発生基盤の多様さ（原始言語にみられる）へ拡がろうとし、その原初的なまじさを自らのうちに回復しようとするのは、一つの物語的機能である。（5月3日）

上に引用した部分については辻邦生自らの説明で十分であろう。一言で言うなら、可視的な表現による術語が重要であって、概念を示す言葉は必要ない。むしろ、感覚的表現、実在のみを示す表現であることが重要なのだ。このようにして辻邦生は、より具体的に表現方法を検証することで文体のありようまでを自らの射程距離内に取り込んだ。そして結論づける。

決して説明的立場に立たないこと、これは僕の場合、決定的な規律である。「僕」なしで存在するものと直面すること、つまり、「僕」が「僕の内の世界」につつまれること。「僕」が主観と客観にわかれること。……略……この完全な切断があってはじめて、説明的立場が消失する。僕が今書いているような事からは、すべて僕に属するものとして書かれている。僕自身がつねに主人公であり、僕の体系によって評価される。しかし物語的視点は、僕と対立的に自立しているものとしてしか、対象を受けとらない。それは、向う側へ完結している。僕はそのように表現するように努めるだけでなく、すべてがそのように現われねばだめなのだ。とも角僕は今までこの種の物語的視点にはおそろしく不慣れであった。その対象と僕との間には絶対のこえがたい空間がある。そのものはそこに投げだされている。僕は僕にとって関係するように表現するのではなく、それがそれ自体で完結しているリズムを表現しなければならない。これは、その「物」を信頼することだ。それと向き合っていることだ。書くことは、僕からはなれてゆく。対象に吸われてゆく。（同）

ここにおいて辻邦生が獲得したのは、物語的視点をつらぬく基本的な表現の仕方である。物語の世界に生じる現象を描くには単発的な行動のみを表現し得るような描写が求められる。それはまるで連続写真のようだ。そしてそこにある「もの」を描写するとき、その「もの」を説明するのではなく、そこに「あった」かのように描く。つまりその「もの」のリズムで完結させるのだ。数日後の日記ではさらに思索を発展させている。

概念的に要約して「説明」するのに反して、すべてを空間、行動、感覚等の表象に分解し、再構成するのが「物語」的構成の最も特徴的な原理だ。あくまで伝達方向とは別個の原理によって、つまりそれ自体の全体性への関心の優位によって、全体的要素（つまり出来事の空間的要素、感覚的要素）にひきつけられ、そこに特殊の美的感動がうまれる。美的感動のために、かかる語法を保持するのと、全体的要素への知的関心によって保持するのと、消極的に、低水準の知的活動のためにそうなるのと、ここでは三個の種類に別れる。第一は物語であり、第二は歴史その他の語りものであり、第三は神話に到るまでの伝説等である。（5月7日）

ここにおいて初めて芸術性の一部を構成する「美」に触れる思索が始まった。簡潔かつ明快な

表現によって伝達事項が説明されるとき、そこでは概念を表明する言語が用いられる。だが夾雑物である感動は伝えない。ところが「物語」においては何らかの現象を描き出すのに、概念を伝えるべく言語を用いずに、そのありようを復元するかのごとく描写する。まるで瓦礫となった建物を復元するのに、使われていた煉瓦をどれ一つ無駄にすることなく再構築するかのよう。その上感動を伝えるべく構築するのだ。美的感動を。だから支えるのが「美意識」ということになる。

物語的原理とは、その全体の外に立つのではなく、その中に立つことにある。知ることではなく、生きることである。そこで永遠の空間に入ることである。そこに達し、それで満され、そこで自由になり、あらゆる問と答がそこで会い、すべてが停止する空間に入ることである。かかる眼には、復元的要素は、何ものにも制約されず、他に何の目的をもたず、それ自体で自らを支えるものとなる。それは芸術の自律性と関係する宙づりになった美意識で支えるということもできよう。それは伝達でも知的関心でもない。全体のなかに入る——つまり主体の放棄が示すように、そこで終局となること、同時に発端となること——すなわちより高い実在に接することである。 (5月7日)

「全体のなかに立つ」ことや「全体のなかに入る」とは何を意味するのだろうか。小説のなかの登場人物の一人となることだろうか。それも考えられることの一つではある。ここで言う「全体」とは、登場人物も含め、小道具や物語の舞台となる様々な環境、そして事件の始まりと結末、もちろん山もあるだろう。それらはまるで素材としてそこに山と積まれた煉瓦である。その煉瓦を組み立てるのにジオラマのごとく外から手を出して構築するのではない。その中に入って煉瓦を積むがごとくに作り上げることだ。アレキサンダーが馬に乗るのを見たり、理科教室でひんやり感じることである。その中にはいると言うことは、単に手法を用いるのではない。小説家としての物語を語り始めるにあたっての意識状態であり、描写するときの視点でもある。そしてこの組み立てにあたって基準となるのは感動を伝えるべくバランスのとれた美的な秩序である。そして引用文中の「伝達」とは文章である事項を伝える、つまり自分以外の人

たちに言葉をもって伝えることであって、簡潔、明快でなければならない。そして「知的関心」とは聞き手、受け手のそれであって、たとえば物事の真実を、これまた明快に、しかも客観性を充分持ち合わせて説明し、これに答えなければならない。だが、繰り返すが、物語はそのようなものではない。構築されるための煉瓦は、それらひとつひとつが物語全体を構築するための感動をもたらし素材である。辻邦生はそれらの素材を「空間、行動、感覚的要素」と名づけて思索を展開する。

空間、行動、感覚的要素に分解されることは、それらが実践の体系その他から救いだされ、自らを自らで見るという関係におかれることだ。「書く」行為自体が、客観的・外的には伝達、知的関心等の有限性から脱し、それ自体で完結し、それ自体にとけるものとなるのと同じように、書く内容も有限性から脱し、それ自体のものとなり、それ自体の真の実体まで後退し、自覚し、意味性(永遠の空間。それが到着でありはじめであるもの。自由と完成、瞬間と永遠の同一化)に高まることである。一つ一つの要素は自らを自らの眼でみているものであり、真にはじめて形をとった実在である。したがってそれらは真に自己なるものへの郷愁にさそわれて生れるのであり、あらゆる歴史、あらゆる出来事、あらゆる追憶のなかから、自己が自己をもとめてさまよう姿であり、自らを見出し現われることで終るのではなく、それが終りであると共にはじめとなり、充実と完成と自由となるものである。 (同)

物語的原理を模索し、物語の手法を探るなかで到達し得たのは自らが到達すべき「高み」であった。そして「美」のことであるが、次のような記述がある。

直接的描出の展開を、現実の時間の枠にとじこめる必要はない。その一つの描出的要素は絶対的な単位として直接的な空間をもつ。しかしその次の要素との結合は、伝達、知的関心の枠ではなく、感動、美のリズムに従う。だからそれはつねに先行的な美的複合体に照応することで統一される。この複合体の実現という形であって、無機質の外観の再現ではない。しかしそれはほとんど抒情詩の定義に近くなる。その区別はある出来事を語ることによって感動をつくるかどうかによる。「形」のように「物語」は存在する。したがって「物語」の内面的な、感動をそれによって生みだしうるような秩序にしたがうといえる。 (5月10日)

「＜形＞のように＜物語＞は存在する」という表現はこの日記に初めて登場した。この場合の「形」とは、たとえばバランスのとれた秩序ということもできよう。感動を呼び起こす秩序である。そのために素材を、煉瓦を用いて構築する。そして現実の世界とは切り離された一つの完成品として「形」ができあがる。

このような思いに到達したのも、実はこれ以前の5月4日に示した思索と姿勢による。

芸術家としての第一の資質は、すべての苦痛を精神的に耐えうるということだ。あるいは苦痛を苦痛として固定しうる精神の強さをもつことだ。普通は、僕らは苦痛から逃れたいし、苦痛は味わわないにこしたことはないし、もし苦痛が与えられればそれを癒やすことを考えねばならない。しかし芸術家にとって苦痛とはかかる消極的存在ではない。苦痛は、普通の人々にとっては、ない方がいいし、あっても出来るだけ軽微であった方がいい。つまり苦痛は存在理由を与えられていないし、単にやむをえないものとされているのだ。夜ねむるということが、実は昼の延長であり、夜の否定であると同じように、苦痛はノーマルな生活の否定であり、逆にノーマルな生活は苦痛を回避する。だが芸術家にとって、苦痛がさけられない故にそれを考えるというのは屈辱でしかない。苦痛という存在そのものを考えるのだ。それは平常性の欠如、幸福の欠如ではなく、逆に苦痛という存在、夜という存在なのだ。芸術家という永遠の視点、無限定な存在にとって、すべては積極的な存在となる。すべてが意味をもつ。このようにして、日常の体系からは欠如、無とされる「物」の面が、豊かさをもってあらわれる。このような全存在の積極性を耐えうるのが、芸術家の第一の資質である。(5月4日)

この資質を持つことを自らに課したが上で、先のような思索を続けた。その結果もたらされた世界、その世界に入ることを辻邦生は強調する。

創られた世界の魅力、それを味わい、それに魅了されるには、この世界に入らなければならない。その点で、すでに描写は、コピーではなく創造である。芸術家の内観は、外部の実在の世界を、彼の世界に変えてしまう。したがってそれは創造においてはじめて実在するもの、そしてそこにしか実在しないものだ。この唯一の、集約された本質が芸術家の創造の内容である。(5月13日)

9-2 苦悩と書き続けること

5月24日付けの日記に原稿37枚を書いた記述がある。そこまでの日記、つまり数日間の日記にはこれといった思索の展開は書かれていない。またこの原稿の内容も書かれていない。翌25日付ではこの原稿が失敗であったことが記され、その反省が書かれている。

その内容を次のようにまとめることができる。一つには「事実の提示が全くない。」その原因は「知識」の不足のためである。述べるべきイデーを集中的に現わす「事実」を展開し、帰結すべきイデーを示すことが本来の方法である。ところが二つめとしての「繰り返しが多い」のも、このイデーが不明瞭であるがため、つねに同じことを再引用してしまっているからだ。三つめは「抽象的であり、故意に、一般的な形で述べようとしている」点である。これは「全体に妥当し、全体に当てはめようとして概念内容を考えるから」で、本来的には良いが、一つの具体的事実の代わりとするには拙い。つまり逆の方法である。すなわち「典型的事実からそのイデーの面を抽出し、他の事実妥当するかを考えること」を省みながら自らに求めている。四つめは「自分のイデーが明確でない点」としている。それというのも思考法が論理的に弱い、とその原因を明らかにし、「感情的な充実がそれに伴わない」ので「納得」しない。だから「ある一行のイデーが生まれてこない」ために、そのまわりをぐるぐるまわっていて展開しない。このように失敗を分析し、反芻した後に自らに課す。

低い、せまい自分を正当化するのではなく、自分をむなしく、真にその知的対象を正しく理解すること。そしてその理解が広い、高い自分へと導いてくれることを知らなければならない。まだ自己憐憫が多く、真に、自分を空しくした努力が足りないのを痛感する。……略……自分を空しくしてそのものに接すること——それがなければ、僕は同じことを繰り返すしかない。すこしは進んだが、思ったほどのことがないのは、そのせいである。(5月25日)

ここでも行き詰まりが登場し、自己憐憫のとりこになってしまう。5月27日の日記である。

この人間のもつソリッドなひとまとまりの宇宙、彼の確信の表明、信仰とまでゆかなくとも、どこかに、限界づけられている一つの世界——それがノーマルであるし、エキリールを保たしめる土台となるものでもある。僕はこれをかなり早く失ってしまった。恐怖が、死が、僕を迷信ぶかくしている間はまだよかったが、しかしすでに十歳になる頃には、このような確乎としたものは、なくなっていた。その代りに認識を手に入れた。僕は、物を見るということで、ますますエキリールを失い、彼らを嘲笑しながら、自分は奇妙な道化となってゆく。これが精神のデカダンスであるのはよくわかる。学校の形式を信じることはできないし、真面目なものはすぐ滑稽にみえてくるし、自分が滑稽なのでよくい真面目さをよそおうし、家族はばからしくなるし、成績とか試験とかは努力の対象にならないし……、文学者や思想や歴史やもろもろの学問を丹念に調べ、著述するのは、わるい冗談としか思えない。こうなると、いったい、何が生活の基準になるのか。世界から押しのけられ、阿呆のようになり、ただ、思いだしたように繰り返すだけで「まだ生きているようだ……」と。戦争ですら、犯罪ですら、僕の眼には、どうでもいいような、人間のむら気ではない。(5月27日)

エキリール *équilibre* はフランス語で「平衡」の意味である。さてこの状態はアイデンティティの喪失である。だがフランス語訳の『ブッデンブロークス』を読みながら、いつか劇的構成に関する思索が始まる。たとえばこの『ブッデンブロークス』の一部分を取り上げ、劇的な一連の出来事を分析する。その完結した部分がひとまとまりの劇的効果が現れていることを記述し、説明的でないことに納得する。

だがこのような形での学びも実感としてありはするが、辻邦生自身に自信をつけさせはしない。パリのことを書こうとしても周囲を見回すと「埃りっぽく平凡に見えてくる」ので、「何の血のつながりもない」状態であった。再び陥った制作不能な状態。苦悩を避けてはならないと自らを戒め、苦悩すること自体が「自分が生きていることの証拠」であると考え、全身で受け止めようとする。そして模索状態が日記に現れる。

自分の外に出、自分の位置、意味をはっきり測定しながら、なお制作ができるだろうか。制作とは自分のなかに住むことであり、その中に盲目的に従うことで

あり、自分がその中にうずくまって、ただ自分の背中をみせていることなのだ。もちろん冷やかな酔うことを拒む精神がなければならぬ。しかし、心のときめくこの花園の香りをかぐようなよろこびがないとすれば、はたして制作は可能だろうか。しかしそれは悪しきロマンティックでしかない。この拒否は苦しい。ほとんど制作を不可能にする。しかしそれでもなお誘惑は拒む必要がある。もっと深い、もっと本質的な魂のしびれ。あこがれ。転身。…… (6月1日)

そして翌日の日記の全文である。

自分の魂の流れに忠実な、イメージの河。決して外界に律せられることなく、寸断されることない流れ。日々、時間……、なんという野蛮な力を僕のうえにふるうのか。自分の真の生命を生きることもできず、この散文的な乾いた時間に奉仕するとは。そのような外界の一つ一つの事件は、僕らの真の生命にとって、何をもたらすというのか。心の、ある世界。まとまった永遠の世界。外界はここに流れ込み、花々が斜にすべってくるように、ここですべてが目さします。そこに「私」がいる。それは「私」のなかに存在する。／臭い。嗅覚が病的になって、ありもしない臭いが襲ってくる。頭が痛くなる。(6月2日)

翌日もさらに続く苦悩。

「書く」ことを放棄して以来、僕の沈んでゆくこの空虚な切りはなされた状態はどこまで続くかわからない。「書く」という場以外では、僕は生きることがなく、たとえば日記のなかですら、僕はどこで生きるよりも生きている気がする。(6月3日)

この苦悩は決定的なものではなく、気を取り直す余裕はあった。翌日の日記では次のように自らの位置を確かめる。

芸術家として、今の空虚にみえる時間を回避したとしたら、それは、僕を永遠に芸術に無縁の人としてしまおう。この空虚、この目的も何もなくなくなった状態、——それが手段を放棄して充実と永遠に入る一条件ではないか。しかし、それが、ただ僕の場合、放棄されたもの、消極的なものであるために、それをのがれようと思うのだ。しかし木の実が熟すのは、こうした充実した無の時間と忍耐がいる。ここで僕は、思いきり、大胆に、そしてそれ以上に、より人間らしく、僕自身にかえることだ。この僕を承認すること——新

しい詩の意味を自分のなかに目覚めさせること——「あるもの」とはこの僕の世界にほかならぬ。より怠け、より空虚になり、すべてのカス、教養と哲学と理想主義、事大主義をすてきることだ。ただそうあるのが好きだというそれだけで、そこにあり、どんな榮譽も価値も別に何とも思わない。事実、僕は怠け者であるし、勉強はきらいだし、組織だったことはできないし、それに今では偉くなりたくもなくなつたし、だからそれだけ、好きなものに心酔し、感溺する。

(6月4日)

このような状態にありながらも、これまでの思索を反芻しながら自らの思索を深める。その様子を見てまとめてみる。

先ず作者の位置であるが、作品全体を円とすれば、その内部に作者である「わたし」がいる。そして物語の時間の中にあって直接的、非説明的に作品を語ってゆく。この場合「わたし」は見えない「わたし」となる。だから登場人物の第三者となり得る。だが、現時点ではこのように理解はしても実感が伴ってはいない。さらに「社会は実践の体系に閉ざされている」と規定して、その歴史主義、非人間性を破らなければならないとしている。ではどうやって破るのか。「破って人間的な時間」を手に入れるのは「感溺」であり、「永遠」である、と辻邦生は断言する。その理由はこうだ。この人間的と表現するなかには、「悖徳、絶望、内面からみる救いの傲慢」があり、「非人間へと失墜する」。従ってこの非道徳を、小説家が書くこと、つまり「制作という実践が、道徳的なものへ転化」せしめる。さらに言い換えれば小説家の「忍耐、苦難、労働、努力」、すなわち小説家の「徳」(と辻邦生は「」つきで書いている)が、この感溺を人間のものにしている。だから「実践」の側、つまり小説家の側から見れば、「歴史主義の非人間性を克服し、永遠の空間を開いている」ことになり、読書をむさぼり、「感溺」する側から見れば、「その非道徳的な失墜」は「実践」で浄化され、「道徳的なものに転化する」ことになる。かくして「実践の真の意味」が恢復することになる。

「書く」という行為のこの二つの面、もし「感溺」がなければそれは実践の平面に閉されるほかないし、「感溺」は「書く」という実践がなければ傲慢な没

落におちいるほかない。

(6月5日)

「書く」という行為、その意味は精神の高みにさえ導くのだ。そして自らに書くことの重要性をよりいっそう知らしめる。

僕を訪れた無為の日々は感溺であり、永遠であり、自分がはじめて時間を支配した日々であった。たしかにそこでは日は静かにゆっくりと流れ、木々のそよぎや花々の輝きが僕の行手を飾っていた。それが深まれば深まるほど、その萌芽としてもっている悖徳は、僕を非人間的な、悪魔的な、救いない「死」へと導く。それは浄化ない「死」、没落する「死」なのだ。「書く」ことにともなう苦悩、絶望、忍耐、訓練、戒律、努力によって、僕のこの「死」を浄化しなければならない。「書く」ということは、散文的な実践の体系のもつ非情な「事実」である。この圧倒的な、人間をこえた「事実」——この「事実」に近づき、「事実」を生みだすこと——「代替」から「創造」へと転化すること——この力技のなかで、その苦悩が深ければ深いほど、その与える努力が多ければ多いほど、僕は「死せる実践」と「実践されざる死」とを、一身のなかで「永遠に目覚めた実践」と「人間的なものへ高まるための死」とへ転身せしめるのだ。実践の側からはつねに没落、死、感溺がなければならず、死の側からはつねに実践、苦悩、忍耐、技術への男らしい引受がなければならない。

(同)

良しとしなかった「感溺」の捉え方を積極的な方向にしたわけだ。そして美についてであるが、「文学」においては「現れの形式が第一である」とするもの、「美の規律に従」わねばならないからだ。この後、原稿を書いていて「自分のリズムのようなものを恢復した」と書き、「その中に生き、その中へ入りこむこと」を自らに課す。この後、ヘミングウェイからの引用を六つの断片で千字ほどを抜き書きしている。辻邦生の注目してる部分の一部を次に引用する。点線部も原文のままである。

「当時私は書くことを試みた。私の経験したもっとも困難なことは、実際に起ったことを出来事と同時に誌すことだった。経験した感動を生みだしうるような現実の事実を正当化することだった。……なぜなら現実の事実、感動をひきおこした現象の一連の動き、この現実性……から、私はなお遠ざかっていたからであり、私はそれに達しようと無我夢中だった。……私は作家の仕事、もっとも単純な物事から始めることを

試みた。……略……」「私は本を書きはじめるとき、小説を書く方法については何も知らなかった。それで私はそれを大急ぎで書いた。毎日、自分が空になってしまふまで。……それだから最初の原稿はきわめて悪い。……私ははじめから完全にやりなおさなければならなかった。しかし書きなおすことによって、私は多くのことを学んだ。」「国や人々や起った事物を創造しながら、私はいまだ味わったことのない幸福を感じた。私は自分の作品を、はじめから、書きつづけるべき箇所まで、完全に読み、毎日、まだ調子がいいと感じ、次に何がおこるかを知りながら筆を置いた。人があるものを築き、また読むたのしみのためにかんがりの真実をもって創造しようということの発見、自らの労働で毎日それをしているということ、それが、私のかつて味わったすべてのもの以上の大きなよろこびを与えてくれたのである。それ以上の何ものも重要ではなかった。」(6月7日)

とにかく書き続けることによって至福感を得た。このヘミングウェイの言葉に辻邦生は励まされたのだ。自らの非力を嘆く前に、「自己憐憫」に落ち込む前に、その事実に取り組むことだ。

休むこと、新しい力でつねにとりかかること、新しい場所、新しい面、新しいエネルギーを見出すこと。単純なことからはじめること。多く、なによりも多く、不完全でもいいから多く読むこと。死なねばならぬという事実、落着いてゐるが死ねるということ。敗れまいと努めるのではなく、そのことに価値を置くのではない。敗れようと敗れまいと、それはどうなりと「事実」であって、僕らのかかわり合えることではないのだ。僕らはわづらひずにその「事実」を担うことだ。それをさけるために努力するのではない。新たな力をふるうということ、ほろびる、ほろびないに関係なく、自分の仕事を、持ちつづけるということ——そこに僕らの原理がある。(同)

そしてこれまで自らの性格のように考えていたこと、「他人のことが気になる」ことは、言い換えれば自分がないこと、というよりも「自己の原則がないこと」であり、「自分であること、自分のなかに住むこと、自分のすべてを引きうけること(6月8日)」だと確信する。あわせて自らが書くことに、書き続けることにリズムが必要であり、しかも「作品に適合したリズム」を求めることも大事であることを認識した。もうここでは制作不

能の状態は続いていても手がかりは得ていることは間違いない。

9-3 文学の問題へ

辻邦生はさらにトーマス・マンとヘミングウェイの技法を分析したようだ。「ようだ」とするのは6月10日の日記では昨日と書き、9日付にはそのことは触れられてはいないから。ただ、「自分の自然のリズムになるまで待つことだ」と書き、目下の最大の問題は「なぜ西欧の小説にくらべて、日本のそれは平面的であり、性格がはっきりと描かれぬのか」ということだった。日本の小説が、性格描出の不足とするのは「つねにコミュニケーションがあると信じ、自分は他へ流失し、他は自分へ流れこんでくる」ような状態で書いているからであり、それが続く限り、曖昧性は続く。

Aなり、Bなり、Cなりにそれぞれ個別に集中してゆく客観性のこい人物ではなく、AもBもCも自分との関係においてしかみないという一元的な、主観的、抒情的人物となる。つねに自分を気にし、自分の気分を通してしか物を見ず、したがって自分を切りはなした論理性、倫理性は、多くの抵抗を受ける。論理の場合は、自分の外に認識内容を投げだし、自己、気分、情緒、融即感情などから切りはなして成立する。また倫理は、他人の眼を意識するところでは腐敗する。キリスト教を理解するのに、日本人は「神が見ているから」という風にしか、そのモラルを規定できない。同じ理由で、性格典型の創造にはぶってくる。ギリシアと日本とを、その汎神論的な自然的な面で見ると考える傾きがあるとすれば、それは全く誤りだ。日本文学の抒情性は世界の奇蹟だが、しかし一方では、上に述べた制約を日本人の心理に課している。ギリシアがはじめて、この古代的な心情を放棄して、経験に学ぶ方法を見出し、叙事的な精神をもち、したがって「人間」という中心イデーに達したのだ。ここでは自分の反応は問題にならない。「真」なるものが、些細な自分を統御し、「美」が精神を高めると信じるのだ。日本では「真」よりは自分のなかの気分と情緒が多くの注意をひき、「美」を客観的につくろうとせず自分の気分の反映をそこに固定しようとする。(6月10日)

だから性格は「せいぜい浮彫程度」にしか描かれていない。これをさらにまとめているので次に引用する。

あるものは、個別化の方向と自己関係化の方向をもつ。個別化の方向は、ますます外形、感覚的理素、客観性を明確にするが、自己関係化の方向は、逆に、そのものの外形を最小限存在できるだけのものにとどめ（その結果、平凡な、ありきたりの形として受けとられる）それをめぐる自分の心の動き（利害打算から詩的なものまで）へとエネルギーは転化される。したがってこのような領域での細かい煩雑な材料は、日本文学の得意とするところだ。そしてそれが高い近代的抒情、また思想にまで達しないのは、その性格が素朴な実在的な、自己否定を（ないし自己との闘争を）知らぬ、窮極的には軽薄な現世主義にあるためだ。（同）

そのために辻邦生は「類型にとどまることから、個性的な、典型へと高まるためには、＜他＞との絶対的な切断、＜他＞の現れに絶えず集中している動きを自ずと持っている眼を必要とする」と言う。そして何をとらえるべきかも理解した。

個々の人間、個々の情景のもつドラマ性をひきださねばならない。ないしは、人間の個別化と同時に、人間の情景に内在するドラマ性をひきだし、情景をドラマ化すること、すなわちジャン某が典型的にフランス人の芝居好きの性格を示したように、「ランデヴーする女、時計が約束の時間をすぎている。やがて男がやってくる。」というような情景を絶えず見出すこと。相反する二つのベクトル。／個々の現われ以上には、彼の役に立つものはない。経験は今ようやく、閉されたものから、開かれたものへ、平凡な繰りかえしから一回的な詩的象徴へ高められた。そのようなものとして、すべてを全感覚でとらえ、理解し、記憶することだ。そしてヘミングウェイのように、その感動を生みだした現実の単純な、誰も見出ししていない小さな事実——マドレーヌ広場の観光客相手の現具売りのごとき——をしっかりととらえることだ。（同）

さらに二日後の6月12日には安堵したかのような書きだしで始まる。「白いまぶしい、純粋に透明なイール・ド・フランスの光。空気は澄み、冷たく、肌から脂気がぬけてゆくほどに乾いている。（6月12日）」おそらくは安堵しているのだろうが、問題の何であるかがその安堵を与えているに違いない。つまり文学の問題であるから。

僕の今の困難は、もう純粋に文学の圏内にある。ある場面を正確に描くことの困難もあるが、それよりも

ある持続を保つこと、しかも本質的な劇的ないしテーマの要素と結びついた場面を構成しつづけること、この困難は予想以上に大きい……（略）……場面を満たすこと、ある経過を維持すること、魅力あるエピソードに磨きをかけること——この技術的な未熟さは、いくつかの経験と制作が、日々の生活に対する注意を、いまより、もっとはっきりした形にすることで、のりこえられよう。それは、ある作品の効果と感動を、そのまま保存している結果、実際は、個々の小さな事実の効果的組合せなのだというのを忘れているために、生れてくる。（6月12日）

そして6月16日の日記には、暗いトンネルを通り抜けたような思いを手に入れたのだろうか。次のような一節がある。

ここしばらくすべてを放擲して原稿を書きなおしている。ほとんど真っ赤になる位まで朱筆を入れたが、それでも不満で書きなおしている。ヘミングウェイではないが、書きなおしは多くのことを教える。しかし原稿用紙を節約しなければならないので、思うよう書きくずせないのが残念。一日30～50枚位書くようにならないければダメだと思うようになる。以前だったら、おそらく、こうある線をこえ、前に踏み切った感じはしなかったし、「文学」の問題として肉体的に受けとめられなかったであろう。しかし今はそこに入り、それを担い、しかも終日担いつづけるということも可能である。そこに充実する自分を、次第に確実に見出してゆけるのは、嬉しいことだ。そしてそのように自分を置くこと、そのような冒険にさらすこと、この切りはなされたロマンティックな飛翔は、たしかに書くことがなければ、うそになり、デカダンスになるものだ。（6月16日）

充実した自分を見出した辻邦生の嬉しさは格別なものであったに違いない。さてこの日の日記から小説を書き続けていることは確かだ。だがどんな作品かはこの日記からは不明である。とにかく書き続け、推敲をしている姿を想像して良い。

9-4 感動を伝えるために

この日、6月16日から数えてほぼ二ヶ月後にギリシアに向けて旅立つのだが、それまでの思索と日々の生活はどんなであったろうか。

友人の言う「永遠の瞬間」、「偶然与えられた永遠の美」の扱い方について同意する場面もある。

そして書き出しが宗吉(北杜夫)の書いたものに似ていることを佐保子夫人に指摘されると、自分も「同じ詩的イメージ」を持っているとして分析する。それはこうだ。「宗吉は早くからリアリズムを内面化し、詩的イメージの連続として書き、僕はリアリズムに傾いていた」が、紆余曲折を経て今や「内面的なものへかえりつつある」と。そして問題をたてる。

ところで問題はこの「美となりえない」リアリズムである。なぜ外在的な平凡なものへの追従、描写が美となりえないのか。物語のリアリティをだすための描写は、限定された目的に仕える、二義的な要素におちる。他方、感動的な内容を現実の要素として分析し分解するという作業がある。そして詩的イメージの美がある。「物語」とは僕の定義にしたがえば、イメージの連続によって、感覚的に、ある出来事を語り、そのイメージの美と同時に、物語の美を与えるものである。

(6月16日)

この後、劇と映画を比べながら、劇について思索を重ねる。劇は制約的な空間で行われるからより本質を露呈することになり、せりふとして現れる対話は本質の部分に触れる。だから劇は、この本質の投影のために「形式」として高められている。

物語にくらべ、映画は視覚的である点でやはり空間的な限定をうける。その点では劇に似ている。しかしその限定はゆるく、豊富なイメージが可能だ。その点で物語に近い。ところで物語は、時間的にも空間的にも無限定であり、実際の感覚的イメージは用いないで、ある出来事を感覚的に示すところに成立する。その本質露呈は劇の動きの全体、映画の動きと映像の全体によるのとは異なる。それはさらに多くの豊富な要素によって分担する。逆にいえば、物語は、劇、映画が直接提示という制約のために切り捨て、集約せざるを得なかったものの全体を、広く集積し展開する。単純な「物語」とは、言語によって、間接的に、しかし感覚的に(自由な影像として)出来事の全体を示す。したがって、個々の影像の全体が本質の全体となる。つまり出来事の質が、劇の本質提示とは異なった本質の存在を可能にする。

(同)

この部分をわかりやすい例を挙げているのでそれを引用しておきたい。

物語では間接的に言語で示す。劇では「兎は泣きました」といわず、兎「アーン、アーン」という具合である。「兎は泣きました」は兎「アーン、アーン」の単なる間接的表示でもなく、また兎「アーン、アーン」は「兎は泣きました」の直接的な表示でもない。物語とはこの「兎は泣きました」のもっているすべての匂いの中に成立する何ものかだ。……(略)……

さて「兎は泣きました」のもつ魅力は、兎「アーン、アーン」がもつ本質提示を、言語として担うということに根拠づけられるだろうか。それは兎「アーン、アーン」を外側からみているのだろうか。兎「アーン、アーン」は、それと私の間には直接の関係がある。私は泣き声をきくと同時に、泣く姿をも見る。しかし「兎は泣きました」は泣き声も泣く姿も見ない代りに、泣く姿を思いえがさせる。これは一つの事実を伝える、呈示する、というのではなく、そこに創造させる、喚起させるということだ。劇では、その内面と外面の両端を同時に見るが、物語ではその両方を失う。失いながらその両端を得る。一方は直接的、本質露呈的、内外両面は制約的だが、他方は間接的、喚起的、内外両面は非限定である。

(同)

そして物語にあっては「事件と言語」は関係がなくて、「ただ言語の語り手を通して関係」する。だから「兎は泣きました」がすべてであって、その世界はものがたる者のそれである。出来事が彼にとって「実在」ではなく、「物語」が「実在」であるわけだ。この「このまとも」は「永遠」の秩序、「永遠」のもとに出現する系列化の秩序でもある。

僕らの本来の一回性、この永遠のもとで、本来は、僕らが経験する「物」のあらわれ方——そんなものはもはやないが——の原理的な復元である。それは必ず「物」を「まとも」そして並べるから、「全体」の中に聴手を入れるし、つねに中から見るような具合に視覚を統一する。それはつねに宇宙を予感してその中に入る。かくて「物語」とは言語により、感覚的なものを喚起するが、かくして生れた「物」が「まとも」として並べられ、そこで本質的なものがつねにその「まとも」に附属し、その「全体」の中に入り、中からのみ世界をみる場合に生れる形式なのだ。これはモードとしてすでに本質的である。

(同)

「一回性」とは人間の生が一回しかないことを指す。そしてこの思索の展開を次のように締めくくる。

しかし僕は「物語」についてもうしばらく書くまい。僕に今必要なのは一日50枚書く程度の実践と、感溺的な読書なのだ。一つはあらゆる物語のトーンのおデッセイ的遍歴。もう一つは「美」が可能だということの肉体的な、実証。永遠の現前。……（略）……

日常の細部、思想、反応、感情すべてが僕の詩人としての存在なのだ。日常で下劣であって、書くものとして気品に満ちようとは本来の願いではない。もっとも倫理的で勇氣にみちている者が、詩人として美を表現しうる。それは常識家であれというのではむしろない。苦悩を背負うこと、決して安易につかぬこと、つねに自分の限度までゆきつくすこと、そのような生活があつてはじめて僕は詩人となりうるのだ。天使との戦い。／その瞬間々々のはかない炎や光に刺激され、ゆらぎときめくのではなく、僕自体が世界となり、寺院となり、僕のなかに永遠の火が無限にもえていなければならないのだ。そのスポンタネマンに輝く存在、聳つ寺院、すべてへの転身。疲れた時は休み、つねに新しく、気分支配されて決して持続を誤らぬこと。
(同)

「スポンタネマンspontanément」とはフランス語で「自発的に」の意味である。かくして辻邦生は小説家としてのあり方について、さらに思索をくり返し深める。だが、書くことの困難さは、今や絞られている。

書く困難は、とりもなおさず、自分の世界の価値を知る困難、書く内容の価値を知る困難である。その困難な戦いの後、彼が形をとろうとする世界が、多くの人々に、未知の、全く新しい魅惑と慰めをもたらすことを十分に知ることができるとき、書くという困難は云うに足りないものとなる。オデッセイ的遍歴の困難が、混沌たる無秩序が、精神が成長すればするだけ混乱するという現在の精神状況が、僕らに果しない戦いを課するのである。
(6月21日)

まさしく自分の位置、自分の有用性、自分の生きる価値を見出して置かなければ「書くこと」はできないわけだ。

現在は未来の手段に陥っているのである。現在はつねに十全な現前でなく、半分は未来のために保留される。これは宿命を担うことではない。宿命に対して自己弁護を続けることだ。自分を直接告白するというのは、外から内を見ることの結果である。「形」は内か

ら外をみること。運命を担うことの中にあるのだから。それは自分にかえること（より広い批判の、より高い確率の世界を求めて）、さまよい出た魂が自己のなかに決断して帰ることである。自分の運命を、魂が、肉体とともに、全力をあげて担おうとする態度である、それはもはや自分の肉体は運命に支配されているが、魂は自分だと叫んで、そういう形で運命に抗うのではなく、運命がどのようなものであれ、それを自分のすべての力の結果として見、それを狙うことのために、人間の尊厳を見る態度である。（6月23日）

ここに至っては辻邦生の小説家としての日常的な取るべき態度と言って良いだろう。

問題はつねに本気であること、その運命を男らしく、担うこと、自由にある魂が、内から外にあるという必然性を洞見して、そこに、より内充した自由を見出すこと、にある。内から外への眼に慣れること。対象と同体化すること。見せかけの自由、自己遊離、現実の外での悪しきロマンティックな革命等々を拒まねばならない。泉のように、現実、現実の中心からあふれ、くつがえされねばならない。
(同)

さらに「運命を担う」ことについて辻邦生は付け加える必要があると言って次のように思索を展開する。

運命を担うということについて、まだ幾らか書き加えておかなければならない。自分が物のこちら側にいて、物を処理し、それを乗りこえなくては真に目的とはなりえないこと。つねに魂も肉体もそのような内から外への方で、自分の条件を担うこと——このことのなかに僕らの本質的なあり方がある。すこしでも自己弁解や正当化の入る余地があつてはならない。重い流れをせきとめるように、この実在を狙い、観念的な補償を拒み、そこに使われるエネルギーを現実のこの実在の変革へ転化して使用せねばならない。永遠とは現実の外にのがれることではなく、現実の内側へ、より深く沈むことによって、より本質化することによって得られる。掟にしばられながら、消極的に結ばれることで、そこから自由になっていると考えるのに反し、それを自己のものとし、掟の内からそれに抗うように、運命もそのような形で、担われ、戦われ、変革の結果よりも、そのような全面的な圧力を受けながら変革するという態度に、人間の意味があるのだ。

(6月24日)

そして物語のことである。

この抵抗をかきわけてゆくことが、「生活」と呼ばれるべきものである。物語の人々、物語の事物は、かかる流れに抗して歩く歩き方にとって、新しい次元を見せるのだ。「形体」とはそのような日々により唯一の実体となって、物質性の現われとなって、僕らを取りかこむ。その中の遍歴がない今の僕に、どうして「形体的なもの」が意味をもとうか。形体的な重さを担えること——それは日々のなかで、かかる形体的なものの総体に抗って進むことにはかならない。この「存在の実感」がなければ形体的なものは無縁である。(同)

運命も含めて様々なことを受け止める。その「実在」があるからこそ「形体」も当然ある。さらに決定的なこと、「愛」についての認識に触れる。これまでのことを確認しながら論を展開している。

「永遠」を見出し、「充実する現在」を知り、「現実の行動の生産的な無限的な面へ止揚された行為としての〈書くこと〉」を実感し、「物語的なもの」へのかかる接近にもかかわらず、僕は「認識と形体との幸運な一致」を自分の身近に感じることはできなかった。ながい苦悩はかかる模索と彷徨のなかにあったのだ。トーマス・マンはそれを「愛」という言葉で呼んで、ゲーテ的な世界の、原理を描きだした。しかし「物」からはなれ「人」から疎外された僕の認識がその虚無の、自己を自己から噛んでゆく無限の悪循環を断って、もう一度、この見せかけの自由を放棄して「物」にかえり「人」にかえるには、やはりこの「愛」が必要だったのだ。それは「物」の秩序に身をおき、その無限の置きかえ運動を身に受けながら、それを一回的な、永遠的なものへ転化することである。それは人々に対する肯定であり、彼らの矢が僕まで達することのない無限のアイロニカルな距離にいながら、なお彼らの愚かしさ、悲惨、淨福を見つめずにはいられない心である。僕が認識という氷山の上に立ちつづけるかぎり、それは形体をもたらすことではない。形体をもたらす認識、愛をもちつづける認識——これは奇妙な矛盾ではないか。冷徹な精神と熱い憧憬。自己でありながら、つねに自己からはなれてゆく運動。引きつけられると共に、反撥する運動。エロティックなアイロニー。

(6月26日)

この問題意識を持ちながらトーマス・マンの『トニオ・クレーゲル』読んだのは初めてだと告

白し、まさしく自らの内の矛盾におののく。

書かずにはいられない心、このあふれるような、心のときめきを、そのままに噴きだしてくる力は、同時に書くことへの嫌悪、一寸先にのぼしてゆく躊躇、手あたり次第に他のものをやりはじめる気まぐれと均衡しているのだ。それは愛のない認識、純粋な認識であって、自分自身ですでに分裂しているのだ。……そのようにして日々は砂漠となったのだ。この現実のさなかにあって、一つ一つの物を両手を拡げて抱擁すること、その愛が深さをもたらすこと。それが真に象徴へゆく道であり、「美」とはそのようなものである。……略……

その「魅惑にみちた最も純粋で価値のある形態」は、ただこの無限の深さに魅惑されることから生れるのだ。そしてそのような、フォルムだけが、高められた本質的な「生」としての作品の豊饒さの根源なのだ。そして繰り返しているが、それは広い知識の集積ではなく、認識が愛に悩むことによって生れるのだ。認識が悩みのなかから形体となり、形体は新しい認識となる。認識が愛のなかに真の自由、真の認識の生命を感じることなのだ。認識が自己の役割を忘れ、また制約するという消極的な形ではなく、それは愛の深みで自らのものとする大きな目覚めと生命の回復なのだ。認識のドン・ジュアンの地獄への失墜。(同)

かくして辻邦生は「形体」とは何であるかを思索の果てに手に入れた。そして具体的に感動を形にするためにその方法を書き付ける。

決して感情が先にあってはならない。感情はこの実験では被験者にすぎない。たとえば、僕は砂漠を見て強い感銘を得たが、この感動を表現しようとしてはならない。ただ言葉の遊戯のように「砂漠があった」と書かねばならない。僕はそこで、僕の砂漠体験とは別個の、新しい感動をうける。自分の感動から書くとき、必ず失敗するし、それは文学まで成長しきれない。言葉の魔術に生きること、童話を書くように(つまり自分からまったく離れ、体験不可能なものを書くように)書くこと。そして言葉が構成する世界に、はじめて、自分も新しく感動するのでなければならぬ。では、ある実際の感動を表すには、どうすればよいのか。その感動が生まのままの間は、筆をとってはならないのだ。ヘミングウェイの戦争体験が十年の年月を要して、文学になりえたように。感動は僕らの奥深く沈み、肉体化し、僕らはそれに直接動かされることはなくなる。問題は「感情」が先に出ることを防ぐのだ。それは文学ではない。抑えられない「感動」

は、それが鎮静するまで待つほかない。かくて、もはや、僕らが「感情」から自由になりえたとき、僕は言葉により構成することができるようになる。ではそれは以前の忘れがたい、そしてようやく鎮静させた「感動」の再現だろうか。そうではない。そうだとしたら、同じように、僕は失敗する。それは、それとは無関係のもの。それ以上の全く新しいものだ。僕はまた日々、言葉によって新しい「体験」を重ねるのだ。では幾つかの「事実」は……？ そうだ、「感動」を拭いさった「事実」、僕が新たに「体験」しうる状態に達した「事実」こそ、僕らがそれをえらんだ理由なのだ。「事実」は僕にとって「童話」なのだ。体験しながら、体験不可能なものにまで達したのだ。「実際の感動」という閉された限定されたものから、「芸術的感

動」という無限のものへの転化がある。「純化される事実」とは、そこから小さな感動が払拭されて、新たに、芸術的に感動しうるような状態に達した事実、全く不動の事実でなければならない。かくて、僕は純粋に、「眼の人」にならなければならない。(7月15日)

ここまでの辻邦生の思索課程をたどってみると、ギリシアで受けた啓示は、来るべくして来たものと言えることができる。今や残されたこと、それは、ギリシャへ行くことだった。

(以下次号)

(1999. 7. 5 受理)